

**„WER IST DENN SCHON ZU HAUSE BEI SICH?“<sup>1</sup>  
ELFRIEDE JELINEKS POETOLOGIE DES ‚VERDÄMMERNS‘ IN  
ER NICHT ALS ER (ZU, MIT ROBERT WALSER)**

**Nina Birkner**

*Philipps-Universität Marburg  
Institut für Neuere deutsche Literatur*

1998 übernimmt Ivan Nagel die Direktion der Salzburger Festspiele, und es gelingt ihm, Elfriede Jelinek für sein Projekt *Dichter zu Gast* zu gewinnen. In der literarischen Reihe sollen sich zeitgenössische Autorinnen und Autoren vorstellen, indem sie neben den eigenen vor allem die Texte ihrer literarischen Vorbilder präsentieren. Als *Dichterin zu Gast* lässt Jelinek bei den Festspielen in vier von ihr zusammengestellten Lesungen diejenigen deutschsprachigen Dichter zu Wort kommen, die ihre „Ahnen, Geschwister, Kinder sind“<sup>2</sup>, darunter Konrad Bayer, Paul Celan, Elfriede Gerstl, Friedrich Hölderlin, Imre Kertész, Georg Trakl, Werner Schwab und Robert Walser. In einer zwölfstündigen „Reise durch Jelineks Kopf“ werden viele ihrer Leittexte, -bilder, -filme -musiken und Mode vorgeführt. Im Zentrum des Projekts steht neben einer Hommage an die Dichterin und einer Lesung aus Jelineks Romanen die von Jossi Wieler inszenierte Uraufführung ihres postdramatischen Theatertextes *er nicht als er (zu, mit Robert Walser)*. Das Dramolett ist zum einen ein Stück über den verstorbenen Schriftsteller Robert Walser, den Jelinek so sehr verehrt, dass sie einen Satz von ihm in jedem ihrer Bücher zitiert.<sup>3</sup> Zum anderen ist es ein Theatertext, in dem Jelinek ihre anlässlich der Festspiele vorgestellte Poetik des dichterischen „Verdämmern[s]“<sup>4</sup> exemplifiziert, für die ihr Walser als „Ikone“<sup>5</sup> gilt.

In diesem Beitrag wird zunächst Jelineks Autorschaftskonzept des ‚Verschwindens‘ konkretisiert, das sie in dem Sammelband *Jelineks Wahl* niedergelegt hat. Anschließend wird untersucht, wie sich Jelineks Poetik in ihrem Theatertext *er nicht als er* manifestiert.

---

<sup>1</sup> *Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften.* Hg. von Elfriede Jelinek und Brigitte Landes. München: Goldmann 1998. S. 12.

<sup>2</sup> *Jelineks Wahl.* S. 9.

<sup>3</sup> Vgl. „Interview mit Elfriede Jelinek.“ Auszug aus einem Interview von Christine Lecerf mit der Schriftstellerin, aufgenommen im Juni 2004 in München für den französischen Radiosender *France-Culture*: „Elfriede Jelinek: [...] ich habe ihn eigentlich immer gelesen, wie man in einer Zeitung herum liest. Es war für mich eine Art pointillistischer Autor, der wie in einem Kaleidoskop in jedem Punkt alles enthält, sein ganzes Universum. Und es ist auch so, dass ich in jedem meiner Bücher einen Satz sozusagen verstecke. Wie man früher, wenn man eine Kathedrale erbaut hatte, ein Tier in das Fundament eingemauert hat, so muss immer ein Satz von Robert Walser eingemauert sein.“ Unter: [www.arte.tv/de/kunst-musik/Elfriede\\_20Jelinek/706682,CmC=706788.html](http://www.arte.tv/de/kunst-musik/Elfriede_20Jelinek/706682,CmC=706788.html) [19.01.2007]. Das Interview von Lecerf mit Jelinek ist in französischer Sprache erschienen. Vgl. Jelinek, Elfriede u. Christine Lecerf: *L'Entretien*. Paris: Editions du Seuil 2007.

<sup>4</sup> *Jelineks Wahl.* S. 14.

<sup>5</sup> Ebd.

Schließlich wird Wielers Deutung der Bühnenvorlage analysiert und dabei das Verhältnis von Theatertext und Visualisierung im Hinblick auf den Autorschaftsdiskurs diskutiert.

## 1. „NICHT BEI SICH UND DOCH ZU HAUSE“<sup>6</sup> – JELINEKS AUTORSCHAFTSKONZEPT DES ‚VERDÄMMERNS‘

In ihrem Band *Jelineks Wahl* stellt die Autorin nicht nur ausgewählte Texte ihrer literarischen Vorbilder, sondern auch ihr Autorschaftskonzept vor, das deutliche Parallelen zu Michel Foucaults und Roland Barthes' Theorien zum ‚Tod des Autors‘ aufweist.

Die Dichterin fragt zunächst nach der Identitätskonstitution des Subjekts und definiert das „einsame Ich“ als eine „leere, aber formatierte Diskette, der wir den Namen Ich geben“<sup>7</sup>. Genau so, wie eine Diskette jederzeit gelöscht und neu beschrieben werden könne, besitze auch das Subjekt keinen stabilen Identitätskern, sondern sei „amorph“, könne „alles sein [...] und nichts“<sup>8</sup>. Da das Subjekt keine kohärente Identität besitze, sei es durch eigene oder fremde Identitätszuschreibungen nicht adäquat zu charakterisieren. Die Festlegung eines Individuums auf eine bestimmte Rollenidentität sei vielmehr ein gewaltsamer Akt der Aneignung, weil das Subjekt auf wenige Eigenschaften reduziert werde.

Jelinek negiert nicht nur die tradierte Auffassung von einer stabilen Identität, sondern erteilt auch der Vorstellung von einem individuellen und souveränen Subjekt eine Absage.<sup>9</sup> Ähnlich wie Martin Heidegger, Barthes oder Foucault sieht die Dichterin das Subjekt von der Sprache determiniert. Entgegen der vorherrschenden Vorstellung, der Mensch könne über die Sprache als Bezeichnungs- und Kommunikationssystem von sprachunabhängigen Gedanken verfügen, vertritt Jelinek die These, dass sich das Subjekt seine Außenwelt in sprachlich überlieferten Konventionen erschließt, so dass nicht das Individuum, sondern die „*Sprache spricht*“<sup>10</sup>.

Jelineks Auffassung von einer flexiblen Identität und einer das Denken des Subjekts bestimmenden Sprache prägt ihr Autorschaftskonzept. Die Dichterin lehnt all die Schriftsteller ab, die versuchen, ihr vermeintlich beständiges ‚Selbst‘ schreibend zu fixieren. Die Biographie des Autors dürfe weder Bezugspunkt der Interpretation noch Ausgangspunkt des Schreibens sein, so Jelinek. Schreiben bedeute vielmehr – im Sinne Barthes' – „mit Hilfe einer unverzichtbaren Unpersönlichkeit [...] an den Punkt zu gelangen, wo nicht ‚ich‘, sondern nur die Sprache ‚handelt‘“<sup>11</sup>. Der Dichter habe hinter seinem Text zu ‚verschwinden‘, zu ‚verdämmern‘. Anstatt chiffrierte Inhalte zu vermitteln, sei die Materialität der Sprache zu fokussieren. Der Autor habe sich „ausschließlich im Gesprochenen zu orientieren und sich selbst dabei“ zu „vermeiden“, zu „umrunden“.<sup>12</sup> Auf den Salzburger Festspielen seien daher „bewußt keine Autoren und Autorinnen“ zu Wort gekommen, „die ihr Ich als Maß nehmen“<sup>13</sup>.

In *Jelineks Wahl* illustriert die Autorin, dass die von ihr favorisierten Künstler das Wissen um ihre instabile Identität nicht als Gefühl größtmöglicher innerer Freiheit, sondern als Gefühl der Entfremdung erleben – von sich selbst und von anderen, die sich ihrer

---

<sup>6</sup> Ebd., S. 11

<sup>7</sup> Ebd., S. 12.

<sup>8</sup> Ebd., S. 13.

<sup>9</sup> Vgl. auch Jelinek, Elfriede u. Klaus Nüchtern: „Unbelehrbar misanthropisch.“ In: *taz* vom 10.8.1998. S. 11-12.

<sup>10</sup> Heidegger, Martin: *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen: Neske 1959. S. 12.

<sup>11</sup> Barthes, Roland: „Der Tod des Autors.“ In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u. Simone Winko. Stuttgart: Reclam 2000. S. 185-198, hier S. 187.

<sup>12</sup> *Jelineks Wahl*. S. 15.

<sup>13</sup> Jelinek, Elfriede u.a.: „Ich meine alles ironisch. Ein Gespräch.“ In: *Sprache im technischen Zeitalter* 153 (2000). S. 21-31, hier S. 23.

vermeintlichen Identität gewiss sind. Der Dichter sei „ein Hinausgeworfener“<sup>14</sup>, der sich, im Gegensatz zur breiten Masse, keinem System generalisierender Weltdeutung unterwerfen könne und wolle, aber um den Preis, sich in der Welt nicht verorten zu können. Diese Entfremdung manifestiere sich meist in einem experimentellen literarischen Sprachgebrauch. Anstatt sich auf die bekannte und vertraute Bedeutung des Gesagten zu konzentrieren, seien ihre literarischen Vorbilder „aus der Sprache ausgestiegen, indem sie jede Vormeinung über ihren Gegenstand ausgelöscht haben“. Sie „trauen den Namen nicht mehr und fragen immer wieder aufs neue, in einer Erstlingshaltung“<sup>15</sup>, so Jelinek. Das Schreiben diene den von ihr favorisierten ‚verstörten‘ Dichtern als Überlebensstrategie. Sie seien

[...] besessen [...] von der Präzision des Ausdrucks, als wollten sie sich bis zuletzt an etwas festhalten, bevor sie ihr eigenes Denken in den Verfall führt und sie den Verstorbenen nachsterben müssen.<sup>16</sup>

Mit dieser Kunstauffassung behauptet die Autorin eine Verbindung zwischen Kreativität und psychischer Störung, seit Césaire Lombrosos Abhandlung über *Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte*<sup>17</sup> ein tradierter Topos. Auch im Hinblick auf den künstlerischen Produktionsprozess rekurriert die Dichterin auf die Geniekonzeption. So beschreibt sie den ästhetischen Schöpfungsvorgang als eine fremdbestimmte, transzendente Eingebung, die in einem Zustand „zwischen Wachen und Schlafen“<sup>18</sup> erfolgt. Ähnlich wie in der Frühromantik ist der Künstler auch für Jelinek „Medium und Bezeugungsinstanz einer metaphysisch-idealistischen Sphäre“<sup>19</sup>, wenn sie konstatiert:

Ich möchte wissen, wer diese von der Sprache Geschlagenen sind, die gezwungen werden, beiseite zu treten, damit sie sich nicht in sich aufhalten, wenn dieser Blitz [gemeint sind Sprache und Dichtung, N.B.] zuschlägt.<sup>20</sup>

Für Jelinek verkörpert der Schweizer Schriftsteller Robert Walser den von ihr in *Jelineks Wahl* vorgestellten Künstlertypus. Der von seinen Zeitgenossen wenig geschätzte Dichter erkrankte mit 51 Jahren an Schizophrenie und verbrachte die letzten 27 Jahre seines Lebens in der Psychiatrie, wo er aufhörte zu schreiben. Walsers Leiden führt Jelinek weniger auf biologisch-genetische Prädispositionen als auf psychosoziale Faktoren zurück. Zum einen charakterisiert sie den Dichter als psychisch labile Person, die – sich selbst fremd – „ein Leben lang neben sich hergegangen ist“<sup>21</sup>. Zum anderen zeichnet sie das Bild eines gesellschaftlichen Außenseiters, der sich durch eine privilegierte Weltwahrnehmung auszeichnet. Walser sieht „in der Abgeschiedenheit“ etwas, „das kein anderer sehen kann“<sup>22</sup> und muss daher nicht nur sich selbst, sondern auch anderen fremd bleiben. Auch die fehlende berufliche Anerkennung macht Jelinek für Walsers Rückzug aus dem Leben verantwortlich. „Da der Niemand nichts besitzt, das ein anderer haben wollte, wird er unsichtbar, unauffällig, wird übersehen.“<sup>23</sup>

Die Selbstaufgabe des Dichters in der Klinik manifestiert sich für die Autorin nicht nur in der beruflichen Resignation, sondern auch in Walsers Willen, seinen Alltag durch den

---

<sup>14</sup> Jelineks *Wahl*. S. 16.

<sup>15</sup> Ebd., S. 91.

<sup>16</sup> Ebd., S. 14 f.

<sup>17</sup> Lombroso, Césaire: *Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte*. Nach der 4. Auflage des italienischen Originaltextes übersetzt von A. Courth. Leipzig: Reclam 1887.

<sup>18</sup> Jelinek u. Lecerf: „Interview mit Elfriede Jelinek.“

<sup>19</sup> Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750 – 1945*. Bd. 1. *Von der Aufklärung bis zum Idealismus*. Heidelberg: Winter <sup>3</sup>2004. S. 400.

<sup>20</sup> Jelineks *Wahl*. S. 13.

<sup>21</sup> Ebd., S. 14.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Ebd., S. 18.

geregelten Tagesablauf der Anstalt zu strukturieren. Obwohl dem Schriftsteller Schreibstube und Einzelzimmer angeboten wurden, entschied sich dieser gegen eine Sonderbehandlung und für einen monotonen Arbeitsalltag, in dessen Rahmen er Papier falzte, Erbsen zählte oder Stanniol faltete.<sup>24</sup> Jelinek wertet Walsers Unterwerfung unter die stupide Anstaltsarbeit als Entscheidung, die Verantwortung für das eigene Leben abzugeben. Das Verlangen nach „Ordnung und Harmonie“ ist für sie der Versuch, die eigene (Selbst-)Reflexion zu minimieren und damit das „vollkommenste Fortsein, die vollkommenste Abwesenheit“<sup>25</sup> von Identität.

Jelineks Konzept des dichterischen Verdämmerns folgt einer doppelten Strategie. Einerseits destruiert sie den modernen Mythos vom Autor, wenn sie illustriert, dass das Subjekt weder eine stabile Identität besitzt noch über die Sprache als Ausdrucksmittel von individuellen Gedanken verfügt. Andererseits restituiert sie den Mythos, indem sie Walser als genialische ‚Ikone‘ ihrer kunsttheoretischen Position wieder etabliert. Im Folgenden wird untersucht, inwiefern sich Jelineks Autorschaftskonzept in ihrer Walser-Hommage *er nicht als er* niederschlägt. Dabei wird zum einen Jelineks Zitatverfahren untersucht, zum anderen wird die dramaturgische Struktur des Theatertextes analysiert.

## 2. „VON IHM [...] DAS MEISTE AN DIESEM TEXT“<sup>26</sup> – JELINEKS INTERTEXTUELLES ZITATVERFAHREN

Von der Forschung wurde bereits vielfach dargelegt, dass Jelinek in ihren Texten die Destruktion von Mythen bzw. die Demontage diskursbestimmender Ideologien betreibt.<sup>27</sup> Wie Barthes unterscheidet sie „zwischen der transitiven, politischen und auf Veränderung gerichteten ‚Objektsprache‘“ der Unterdrückten und „der ‚Metasprache‘“ der Unterdrücker, „die die Welt in ein feststehendes ‚Bild‘ – in einen Mythos – zu verwandeln“<sup>28</sup> suchen. Die Mythisierung dient der Stabilisierung von Machtverhältnissen, indem kulturelle und historische Bedingtheiten als anthropologische Konstanten behauptet werden. Mit ihren Werken zielt Jelinek darauf, den ideologischen Gehalt der Metasprache satirisch zu entlarven. Dazu dient ihr das intertextuelle Produktionsverfahren der Textmontage und -collage: Die Autorin verfremdet Sprachmaterial, indem sie es aus dem ursprünglichen Zusammenhang löst und neu kontextualisiert. Auf diese Weise werden alte Sinnstrukturen destruiert und neue semantische Verknüpfungen zwischen den einzelnen Textteilen aufgebaut.

Mit ihrem aufklärerischen Anspruch, „die Wahrheit hinter einem Schein oder die politische Geschichte hinter einem unschuldigen Bild“<sup>29</sup> hervorzuholen, positioniert sich die Autorin als „unschuldige Anklägerin in einem Kosmos von Schuldigen und schuldigen Texten“<sup>30</sup>. Sie nimmt einen Standpunkt „außerhalb der Sprache (des jeweiligen Diskurses) und damit des Textes“<sup>31</sup> ein und bleibt als Autorin in ihrem Werk präsent. Entgegen dieser Poetologie fordert Jelinek bei den Salzburger Festspielen programmatisch das dichterische

---

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Ebd., S. 19.

<sup>26</sup> Jelinek, Elfriede: *er nicht als er (zu, mit Robert Walser). Ein Stück*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. S. 49.

<sup>27</sup> Vgl. u.a. Pflüger, Maja Sybille: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*. Tübingen, Basel: Francke 1996; Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler 1995; außerdem Jelinek, Elfriede: *Die endlose Unschuldigkeit. Prosa, Hörspiel, Essay*. Schwifting: Schwiftinger Galerie-Verlag 1980.

<sup>28</sup> Janz: *Elfriede Jelinek*. S. 10.

<sup>29</sup> Winter, Riki: „Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ In: Bartsch, Kurt u. Günther A. Höfler (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz, Wien: Droschl 1991. S. 9-21, hier S. 11.

<sup>30</sup> Stricker, Achim: „Er nicht als er – Sie nicht als sie. Die ‚Selbst-Aufgabe‘ der Elfriede Jelinek.“ In: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 23/1 (2001). S. 71-93, hier S. 73.

<sup>31</sup> Ebd., S. 73.



‚Verdämmern‘ des Autors. Dieser Anspruch manifestiert sich in *er nicht als er* in einer Abkehr vom „entstellten Zitat“ hin zu einem Verfahren, das Achim Stricker als „Ethik des Hypertextes“<sup>32</sup> bezeichnet. Anstatt „einseitige Gewalt auf fremde Texte auszuüben“, öffnet sich Jelinek „den strukturbildenden Dynamiken der Prätexte“<sup>33</sup>. Das verwendete Sprachmaterial wird nicht dekonstruiert, sondern affirmativ zitiert.

Die in ihren Theatertext montierten Textsegmente entnimmt Jelinek unter anderem den folgenden Prosastücken Walsers: Sie zitiert aus der „Naturstudie“ (1916), aus „Das Bild des Vaters“ (1916), aus „Tobold (II)“ (1917) und aus der umfangreichen Erzählung „Der Spaziergang“ (1917). Die entlehnten Textpassagen werden nicht als Zitate kenntlich gemacht, jedoch fast wörtlich wiedergegeben. Minimale Textveränderungen ergeben sich dadurch, dass Jelinek etwa einen Hauptsatz in einen Relativsatz umwandelt<sup>34</sup>, aus einem Infinitivsatz eine Temporalkonstruktion macht<sup>35</sup>, das Tempus verändert<sup>36</sup> oder einen Aussagesatz als Frage formuliert.<sup>37</sup> Wenige Male werden die Walser-Zitate durch kleine Texteschübe der Autorin verfremdet. So heißt es in Walsers „Spaziergang“: „Hier im Waldinnern war es still wie in einer glücklichen Menschenseele, wie in einem Tempel oder Zauberschloß [...]“.<sup>38</sup> Im Gegensatz dazu schreibt Jelinek: „Hier im Waldinnern *ist* es still wie in einer glücklichen Menschenseele, *aus der das Werk gekommen ist*, wie in einem Tempel oder Zauberschloß“ (ER 12, Hervorhebung N.B.). Während Walsers Spaziergänger die Stille des Waldes mit einer „glücklichen Menschenseele“ assoziiert, vergleicht Jelinek die Ruhe „im Waldinneren“ mit einer glücklichen *Künstlerseele*. Bei dieser Zitatverfremdung handelt es sich weniger um eine Entstellung des Sprachmaterials, als um eine Spezifizierung des Vergleichs, geknüpft an eine Mystifizierung des Künstlers, in dessen Seele es still ist „wie in einem Tempel oder Zauberschloß“.

In ihrer Walser-Hommage präsentiert sich Jelinek nicht als sprachsouveräne Satirikerin, ihr Theatertext ist vielmehr eine „Rede mit fremder Stimme“<sup>39</sup>. Da Jelinek über Walser nichts sagen kann, „weil er sich selbst sagt“, will sie „ihn selbst sprechen lassen“<sup>40</sup>. Auf diese Weise nimmt sie, im Gegensatz zu ihren ideologiekritischen Texten, keinen Standpunkt *außerhalb*, sondern *innerhalb* der Sprache des jeweiligen Diskurses ein und ‚verdämmert‘ als Autorin hinter ihrem Text.

---

<sup>32</sup> Ebd., S. 71.

<sup>33</sup> Ebd., S. 78.

<sup>34</sup> In Walsers „Spaziergang“ heißt es beispielsweise: „In aller Schweigsamkeit ließ da und dort ein Vogel aus liebebreizendem, heiligem Verborgenen seine heitere Stimme vernehmen.“ In: Walser, Robert: *Das Gesamtwerk*. Hg. von Jochen Greven. Bd. 3. *Poetenleben. Seeland. Die Rose*. Zürich, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978. S. 209-278, hier S. 231. Jelinek macht aus diesem Hauptsatz eine Relativkonstruktion, wenn sie schreibt: „[...] ein Vogel, der aus liebebreizendem, heiligem Verborgenen seine heitere Stimme vernehmen läßt.“ (ER 19)

<sup>35</sup> Vgl. Walser: „Der Spaziergang.“ S. 228, mit ER 22.

<sup>36</sup> Vgl. Walser, Robert: „Naturstudie.“ In: ders.: *Das Gesamtwerk*. Bd. 3. S. 186-209, hier S. 198, mit ER 34.

<sup>37</sup> Vgl. Walser, Robert: „Das Bild des Vaters.“ In: ders.: *Das Gesamtwerk*. Bd. 3. S. 278-299, hier S. 292, mit ER 18 f.

<sup>38</sup> Walser: „Der Spaziergang.“ S. 231.

<sup>39</sup> Nagel, Ivan: „Eine Erinnerung an Salzburg 1998, wo der Erzbischof gegen sie predigte, wo ihr Bild vom Festspielhaus abgerissen wurde – und wo sie in Köpfen und Herzen siegte.“ In: *stets das ihre. Elfriede Jelinek. Theater der Zeit. Arbeitsbuch*. Hg. von Brigitte Landes. Berlin: Kulturstiftung des Bundes 2006. S. 9.

<sup>40</sup> Jelinek: „Unbelehrbar misanthropisch.“ S. 11.

### 3. „MOMENT BLEIBEN SIE STEHEN“ (ER 9) – JELINEKS WEG ZU ROBERT WALSER

Jelineks Autorschaftskonzept schlägt sich nicht nur im Zitatverfahren, sondern auch in der dramaturgischen Struktur ihres Theatertextes nieder. Das Dramolett ist in zwölf Textpassagen gegliedert und als vielstimmige ‚Sprachfläche‘ konzipiert, die weder ein dramatisches Geschehen noch ausgewiesene Sprechinstanzen kennt. Durch die verwendeten Anredeformen und durch biographische Verweise im Text wird der Leser dazu animiert, die sprechenden Stimmen Walser und Jelinek zuzuordnen. So wird ein Subjekt als „Dichter“ (ER 11) und als „lieber Herr“ (ER 10) angesprochen, das auf einem weihnachtlichen Spaziergang stirbt, nachdem es „dreiundzwanzig Jahre nicht mehr gesprochen hat“ (ER 23). Eine andere Stimme wird als „Schriftstellerin [...] von Rang“ (ER 24) bezeichnet, deren Gedanken „unerfreulich und eigensinnig einen Haufen auf Papier“ setzen, um sich auf „eher unfreundliche Art Geltung zu verschaffen“ (ER 29), Attribute, die Jelinek gern zugewiesen werden.

Von der Möglichkeit ausgehend, die jeweiligen Sprechinstanzen identifizieren zu können, ist im ersten Textabschnitt zunächst die Stimme die Autorin präsent, die den von ihr geschätzten, stumm vorüber gehenden Dichter Walser anspricht. Da sich ihr Gegenüber nicht äußert – die Rede des ersten Abschnitts ist nicht dialogisch gestaltet<sup>41</sup> –, unternimmt das sprechende Subjekt, Jelinek, den Versuch, sich ihm mit Worten zu nähern. Getreu der Auffassung, dass jede fremde Identitätszuschreibung eine gewaltsame Aneignung des Gegenübers bedeutet, verzichtet sie darauf, dem Spaziergänger feste Attribute zuzuweisen. Zum einen betont sie die Subjektivität ihrer Eindrücke, wenn sie etwa konstatiert: „So scheint es mir zumindest.“ (ER 9) Zum anderen geriert sie sich als Fragende, anstatt Walser durch Aussagen auf konkrete Eigenschaften festzulegen. Auch in dem darauf folgenden Textabschnitt schweigt der Dichter. Anstatt die Personenbeschreibung nun zu präzisieren, nimmt Jelinek die ‚Begegnung‘ mit dem Schriftsteller zum Anlass, um Aphorismen über Kunst und Künstler zu formulieren.

Während in den ersten beiden Textabschnitten die Stimme der Autorin zu dominieren scheint, kann die Rede der dritten Passage nicht mehr Jelinek zugeordnet werden. So heißt es im Theatertext: „Egal aus welchem Grund, es kommt, was in mir ist, nicht heraus“ (ER 15), eine Aussage, die weniger auf die Dichterin als auf den in der Psychiatrie verstummten Walser zutrifft. Im Textverlauf erhält die Rede zunehmend dialogischen Charakter. Die Stimmen von Jelinek und Walser setzen sich zueinander in Bezug, indem sie über ihre kunsttheoretischen Positionen, die ästhetischen Produktionsweisen und die Rezeption ihrer Werke reflektieren. Dabei werden einerseits Parallelen gezogen, etwa im Hinblick auf die scharfen Negativurteile der Literaturkritik über die Werke beider Autoren (ER 19 f.), andererseits Unterschiede hervorgehoben. So wird die künstlerische Produktivität der einen Stimme dem literarischen Verstummen der anderen gegenübergestellt, wenn es heißt:

Warum wollen Ihre Gedanken denn nicht mehr heraus? Meine wollen schon [...]. Die sprudeln geradezu siegreich, leider immer am Schluß des Anlasses, da ich in fröhlicher Gesellschaft sitze, und wenn es dann am lustigsten zugeht, erheben sich alle zugleich, um sich zu verabschieden. Und die Ihrigen? Haben sich gerade noch in Sie hineingeschleppt, dort sind sie dann verendet, bevor sie wieder herauskonnten. (ER 20 f.)

Obwohl die Stimmen in einzelnen Textpassagen vermeintlich Jelinek und Walser zugeordnet werden können, erweist sich die Möglichkeit, den Theatertext identifizierbaren Sprechern zuzuweisen, im Stückverlauf als Illusion. Sätze wie „Ich bin nicht in mir zu Hause!“ (ER 29), die sich auf die Subjektkonstitution beziehen, könnten von Jelinek und Walser stammen.

<sup>41</sup> Obwohl Jelineks Theatertext keine Figurenreden kennt, sind viele der Textpassagen, im Sinne Manfred Pfisters, dialogisch gestaltet. Vgl. Manfred Pfister: „Dialogisierung des Monologs.“ In: ders.: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink 1977 (= Uni-Taschenbücher Bd. 580). S. 184 f.

Das Gleiche gilt für viele der kunsttheoretischen Aphorismen. Eine Sprechinstanz äußert etwa: „Und die Worte, die mir Findling eingefallen sind, habe ich woanders gefunden. Sie behaupteten alle zusammenzugehören.“ (ER 27 f.) Diese Aussage kann zum einen auf Jelineks Zitatverfahren verweisen, zum anderen kann sie sich auf Walsers intertextuelles Produktionsverfahren beziehen. Der Schweizer Schriftsteller hat wie Jelinek seine Erzählstoffe der Trivallliteratur entnommen, pflegte aber auch „Inhalte klassischer Werke zu paraphrasieren und [zu] parodieren“<sup>42</sup>.

In ihrem Theatertext führt Jelinek exemplarisch die Annäherung an einen von ihr geschätzten Dichter vor. Dabei destruiert sie den Mythos von einer stabilen Identität. Durch die inter- und extratextuellen Verweise im Theatertext wird der Leser provoziert, den sprechenden Stimmen eine konkrete Identität zuzuweisen. Da die verschiedenen Stimmen im Textverlauf aber nicht mehr zu entwirren sind, tritt die interne theatrale Kommunikation hinter die externe zurück. Der Dialog zwischen den unterschiedlichen Stimmen wird sekundär; stattdessen wird der Konstruktionscharakter von Identität im äußeren Kommunikationssystem bewusst gemacht. Mit der Destruktion der Vorstellung, dass Identität etwas Kohärentes sei, korreliert die Demontage des modernen Mythos vom Autor. Die Dichterin schreibt sich in ihr Stück ein, indem sie als Sprechinstanz insbesondere in den ersten Textpassagen präsent ist. Im Textverlauf sind die unterschiedlichen Stimmen jedoch nicht mehr zu identifizieren. Die Autorin ‚verdämmt‘ hinter ihrem Text bzw. hinter den entlehnten Walser-Zitaten und wird, wie in *Jelineks Wahl* proklamiert, „selbst zur Sprache“<sup>43</sup>.

#### 4. „HIER GING ES WIRKLICH UM DIE SUCHE NACH EINEM ZARTEN VERLORENEN VERWANDTEN“<sup>44</sup> – JOSSI WIELERS INSZENIERUNG DER URAUFFÜHRUNG

Jelineks sprachliche Annäherung an Walser visualisiert zuerst der Schweizer Regisseur Jossi Wieler, der seine Inszenierung in einer psychiatrischen Anstalt ansiedelt. Die von Anna Viebrock gestaltete Bühne ist

[...] eine Mischung aus Aufenthaltsraum und Kantine mit abwaschbaren Wandpaneelen, links zwei Militärspinde, rechts eine Anrichte. Und in der Mitte, jeden Quadratmeter füllend, vier Reihen schwerer Velourfauteuils mit Häkeldecken. Sitzgrabsteine für lebende Tote [...].<sup>45</sup>

Vor der Bühne verläuft ein rampenparalleler Laufsteg, über den zu Beginn der Aufführung drei Walser-Verehrerinnen schreiten, um den verstummen Dichter in der Irrenanstalt aufzusuchen. Die drei Frauen, von Wieler „Sie selbdritt“ genannt, sind als unterschiedliche „Facetten und Schattierungen“<sup>46</sup> der Autorin Jelinek konzipiert, jede der drei

[...] trägt ein modisches Accessoire der Dichterin [...]: Marlen Dieckhoff die Zöpfe und die Baskenmütze, Ilse Ritter die dunkle Sonnenbrille und die Notebooktasche und Lore Stefanek Ohrenschützer und Designer-Rucksack.<sup>47</sup>

Mit der Rollenbezeichnung „Sie selbdritt“ rekurriert Wieler auf die seit dem Mittelalter bekannte Bildtradition „Anna selbdritt“ – die Darstellung der heiligen Anna mit ihrer Tochter

<sup>42</sup> Greven, Jochen: „Einer, der immer irgend etwas las“. Thematisierte Lektüre im Werk Robert Walsers.“ In: *Robert Walser und die moderne Poetik*. Hg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999. S. 37-65, hier S. 58. Zum intertextuellen Produktionsverfahren vgl. außerdem: Lemmel, Monika: „Robert Walsers Poetik der Intertextualität.“ In: Ebd., S. 83-102.

<sup>43</sup> *Jelineks Wahl*. S. 12.

<sup>44</sup> Raabke, Tilmann u. Jossi Wieler: „Unsichtbare Familien. Gespenster.“ In: *stets das ihre*. S. 10-14, hier S. 12.

<sup>45</sup> Müry, Andreas: „Tod in der Sessel-Hölle.“ In: *Der Tagesspiegel* vom 05.08.1998.

<sup>46</sup> Raabke u. Wieler: „Unsichtbare Familien.“ S. 12.

<sup>47</sup> Müry: „Tod in der Sessel-Hölle.“

Maria und deren Sohn Jesus –, ein Sinnbild für die Mystifizierung von Rollen und Dogmen weiblicher Identität. Mit dieser Rollenbezeichnung verdeutlicht Wieler zum einen, dass er keine Individuen, sondern exemplarische Subjekte vorführt, obwohl die drei Frauen als Personifikation der Dichterin etabliert werden.<sup>48</sup> Zum anderen ironisiert er die Jelinek-Rezeption kennzeichnende Engführung von Person und Werk und kontrastiert die negative öffentliche Darstellung Jelineks als ‚Nestbeschmutzerin‘ des katholischen Österreichs mit seiner Stilisierung der Autorin zu einer ‚Ikone‘.

In der Anstalt angekommen, wissen die drei Frauen zunächst nicht, welcher der anwesenden Männer der Autor Walser ist. Der Dichter, gespielt von André Jung, will sich nicht zu erkennen geben.

Zunächst ist ihm die Annäherung der drei Frauen unerträglich, die ihn in der Welt seines Schweigens stören und nicht stören sollten. [...] Die drei Frauen haben durchaus ein Bewußtsein davon, daß sie diese Annäherung eigentlich gar nicht versuchen dürfen. Aber sie tun es trotzdem. Wie Kinder.<sup>49</sup>

„Sie selbdritt“ bedrängen den stummen Dichter mit ihren Fragen und ihren Reflexionen über Kunst und Künstler, bis dieser zu sprechen beginnt. Während Walser im Stückverlauf an Kraft gewinnt, verlieren sich die Frauen in der für sie fremden Umgebung.

Nur einer der drei Frauen gelingt das Entkommen aus Walsers Verließ, die andere verschwindet hinter einer Tapetentür und spielt Klavier, die dritte versinkt in einem Sessel [...]. Und während sie in Walsers Raum aufgehen, macht sich André Jung spazierfertig, schnürt die Schuhe und zwängt sich zum Jackett in einen knöchellangen Rock [...]. Gerade wenn ‚Er‘ gehen will, fällt ihm der Hut von der Garderobe und rollt davon wie der Hut auf dem Bild vom toten Robert Walser, der im Schnee zusammengebrochen ist.<sup>50</sup>

In seiner Inszenierung setzt Wieler Jelineks Autorschaftskonzept vom dichterischen Verdämmern in Szene. Obwohl der Regisseur den Theatertext vier Sprechern zuweist, zeigt er keine Individuen. Während die Walser-Figur ihre Identität in der psychiatrischen Anstalt aufgegeben hat, so dass die Frauen den Dichter zunächst nicht identifizieren können, teilt Wieler Jelineks Textpassagen auf drei Frauen auf und präsentiert statt einem kohärenten ein dezentriertes Subjekt.

Wie im Text ist auch in der Inszenierung zunächst die Autorin als „Sie selbdritt“ präsent. Sie zeigt sich auf dem Laufsteg, bevor sie sich dem stummen Dichter im Gespräch anzunähern sucht. Im Gegensatz zum Dramentext, in dem Jelinek ‚verdämmt‘, weil die verschiedenen Stimmen nicht mehr zu identifizieren sind, verschwindet „Sie selbdritt“ im Verlauf der Inszenierung, indem sie sich „in eine zierliche Geistesabwesenheit“ (ER 41) kleidet und in der Psychiatrie verstummt. Im Gegensatz zu den Frauen gewinnt Walser seine Sprache im Gespräch zurück. Indem sich die Autorin Jelinek dem Schriftsteller annähert, gewinnt er an Konturen. Gleichzeitig bleibt die Figur ein Konstrukt der Autorin, was in der Inszenierung dadurch illustriert wird, dass Walser sich in einen langen Rock kleidet, bevor er sich entschließt, die psychiatrische Anstalt über den Laufsteg zu verlassen. Für die theatralische Walser-Figur existiert aber kein Raum außerhalb der Inszenierung. Wenn der Dichter die Bühne verlassen will, fällt sein Hut von der Garderobe, wobei eine Assoziation zu Walsers Totenfoto hergestellt wird.

---

<sup>48</sup> Diese These teilt Ivan Nagel. Vgl. Nagel, Ivan: „Lügnerin und Wahr-Sagerin. Rede zur Verleihung des Büchner-Preises an Elfriede Jelinek am 17. Oktober 1998.“ In: *Theater heute* 11 (1998). S. 60-63, hier S. 63.

<sup>49</sup> Raabke u. Wieler: „Unsichtbare Familien.“ S. 13.

<sup>50</sup> Wille, Franz: „Bewegung am Laufsteg. Über künstlerische Ereignisse und konzeptionelle Zusammenhänge in Ivan Nagels erster und einziger Saison als Salzburger Schauspieldirektor, über eine ‚Reise durch Jelineks Kopf‘, Robert Wilsons ‚Dantons Tod‘ und Jossi Wieleers Jelinek-Uraufführung ‚er nicht als er‘.“ In: *Theater heute* 10 (1998). S. 6-11, hier S. 11.



## 5. RESÜMEE

Bei den Salzburger Festspielen stellt Jelinek ihr Autorschaftskonzept des dichterischen Verdämmerns vor. Die Autorin destruiert neben dem Mythos von einer stabilen, widerspruchsfreien Identität auch die Vorstellung vom Autor als Bezugspunkt der Textinterpretation. Ihre literarischen Vorbilder sind Autoren, die nicht ihr Selbst schreibend zu fixieren suchen, sondern sich auf die Materialität der Sprache konzentrieren. Als ‚Ikone‘ ihrer kunsttheoretischen Position gilt ihr Walser, dem sie ihren Theatertext *er nicht als er* widmet.

Jelineks Autorschaftskonzept manifestiert sich im Stück zum einen im Zitatverfahren. Anstatt durch die Verfremdung von Sprachmaterial vorherrschende Ideologien satirisch zu entlarven, überlässt sich Jelinek der „strukturbildenden Dynamik der Prätexte“<sup>51</sup>, die sie affirmativ zitiert. Zum anderen schlägt sich Jelineks Autorschaftskonzept in der dramaturgischen Struktur des Theatertextes nieder. Die Autorin schreibt sich in ihr Stück ein, indem sie als Stimme präsent ist. Da die verschiedenen Stimmen im Stückverlauf aber nicht mehr zu entwirren sind, wird dem Leser der Konstruktionscharakter von Identität und Autorschaft bewusst gemacht. Von Jossi Wieler wird Jelineks kunsttheoretische Position szenisch umgesetzt. Während die drei Frauen die verschiedenen Facetten Jelineks verkörpern und im Irrenhaus ‚verdämmern‘, gewinnt die Walser-Figur durch die sprachliche Annäherung an Plastizität, wird aber als Konstrukt der Autorin vorgeführt.

Jelineks Autorschaftskonzept ist vor dem Hintergrund der Jelinek-Rezeption zu verstehen. Bei kaum einer anderen Schriftstellerin werden Werk und Person so stark miteinander identifiziert. Diese Verknüpfung manifestiert sich nicht nur in zeitgenössischen Inszenierungen, in denen die Autorin als Bildzitat oder in Form von Videoprojektionen Teil des Bühnengeschehens wird, sondern auch in den „fast schon zwangsläufig unreflektierten Reaktionen“<sup>52</sup> auf ihre Person. So rief Jelineks Einladung zu den Salzburger Festspielen so großen öffentlichen Protest hervor, dass Ivan Nagel, müde von „Salzburgs undurchsichtigen Entscheidungs- und Intrigenstrukturen“<sup>53</sup>, sein Amt nach nur einer Festivalsaison niederlegte. Bereits Ende 1995 wurde die Autorin auf Wahlplakaten der FPÖ zur ‚Staatsfeindin‘ erklärt; auch mit Hetzkampagnen der konservativen *Kronen Zeitung* sah sich Jelinek regelmäßig konfrontiert. Ihre auf den Festspielen proklamierte Poetik ist als Gegenreaktion auf diese Engführung von Autorin und Werk zu werten. So konstatierte Jelinek 2000 in einem Interview mit Sabine Treude und Günther Hopfgartner: „Mir scheint tatsächlich, daß das ‚Verschwinden‘ die einzige Möglichkeit ist, den beschriebenen Reaktionen zu entgehen [...]“.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> Vgl. Anm. 33.

<sup>52</sup> Vgl. Jelinek: „Ich meine alles ironisch.“ S. 23.

<sup>53</sup> Vgl. „Der ewige Anfänger. Ein Gespräch mit Ivan Nagel über Elfriede Jelinek, die Salzburger Festspiele und das Schauspielprogramm dieses Sommers, über internationale Festivals und über 50 Jahre Theaterleidenschaft...“ In: *Theater heute* 7 (1998). S. 13-17, hier S. 13.

<sup>54</sup> Jelinek: „Ich meine alles ironisch.“ S. 23.